

© Алексеева М. А.  
г. Екатеринбург

### МОТИВ ИГРЫ В МЕМУАРНОЙ ПРОЗЕ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ И Б. Л. ПАСТЕРНАКА

В очерке «Живое о живом» М. И. Цветаева цитирует М. Волошина: «У памяти хороший вкус». Мысль о живительной, одухотворяющей и вдохновляющей силе памяти так же не нова, как и суждения о духовном и поэтическом родстве Бориса Пастернака и Марины Цветаевой.

Одна из точек соприкосновения в миропонимании поэтов — осознание детства как особенно значимого периода жизни человека. Б. Пастернак в «Охранной грамоте» называет детство «заглавным интеграционным ядром», а М. Цветаева в очерке «Поэты с историей и поэты без истории» определяет детство как «вечный вдохновляющий источник лирики, возвращающий поэта назад, к своим райским истокам».

Обращаясь к мемуарной прозе поэта, следует принять априори ее недостоверность. Не стоит обманываться и искать только «правду факта». Детские воспоминания поэта — реконструкция процесса сотворения поэтического мира и мифа, заново проживаемое, отражаемое в зеркале искусства состояние того, как «входит искусство в судьбу если не каждого, то отдельного человека» (Б. Пастернак).

Выбор мотива игры в поэтическом поле «детство» не случаен. Игра — «посредник во встрече человека с семьей, культурой, мирозданием» (М. Андерсен); игра — «свободная деятельность, вызывающая состояние отрешенности и восторга» (М. Хейзинга). Игра — первый опыт импровизации творческого сознания, поле взаимодействия демиурга и создаваемого им мира.

По образному замечанию Веселовского, мотивы — «нервные узлы», прикосновение к которым будит в нас определенные ряды образов». Данная статья — попытка реконструкции сюжета эстетического самоопределения на основе мемуарной прозы Б. Пастернака («Охранная грамота» и «Люди и положения») и М. Цветаевой («Мать и музыка», «Черт», «Наталья Гончарова»).

Вспоминая о своем детстве, оба поэта говорят о музыке, и это вполне закономерно, если вспомнить, что матери будущих поэтов — и Розалия Кауфман, и Мария Мейн — были весьма одаренными исполнительницами. По образному выражению А. Блока, «музыка творит мир». Обратимся к мотиву музыкальной игры и его роли в процессе формирования образа мира, чувства ритма, воображения.

Мотив музыкальной игры в прозе М. И. Цветаевой определен целым комплексом «подробностей»: «ноты», «метроном», «рояль», собственно «игра как исполнение произведения».

Мотив «ноты» формирует тесную смысловую связь «нота — знак — птица» и намечает сюжет освобождения, стремительного падения, полета. «Тогда я поняла, что ноты живут на ветках, каждая на своей, и оттуда на клавиши прыгивают, каждая на свою» [1, с. 192]. «Ноты спят, как птицы, на ветках и оттуда не падают. Лет двадцать пять спустя они у меня все же упали и даже — ринулись» [Там же]. С другой стороны, нота — преграда между исполнителем и музыкой, ноты мешают глядеть на клавиши любуясь мелодий, ноты сбивают с тайны. Постижение нотной грамоты — это постижение темного, непонятного языка, знаки которого исполнены смыслом, но это смысл еще не состоявшегося движения, порыва. В черных значках жгата энергия полета, но ноты-птицы ждут своего часа.

Метроном — внешне бездушный предмет. Но при более близком рассмотрении он оказывается домом, в котором, как в часах с кукушкой, кто-то живет. «Это был дом, в котором я сама хотела жить» [Там же, с. 200]. Стремление обжить маленькое замкнутое пространство, спрятаться в него, свойственно всем детям. Обычно между двумя и пятью годами формируется способность «удваивать» мир в воображении, наделять конкретные предметы новыми функциями [2, с. 51]. В стремлении превратить метроном и часы с кукушкой в дом можно увидеть желание обжить новое пространство, сделать его своим, спрятавшись от страшного и большого мира взрослых, в котором ребенок еще не может определить свое место. В маленьком замкнутом пространстве ребенок чувствует себя защищенным и большим. Поэтому на детских рисунках вокруг фигур часто — замкнутые линии: окружности, овалы, квадраты. Ребенок оберегает «свое» пространство. Кстати, рассказав о метрономе своего детства, М. Цветаева вспоминает о желании ее шестилетнего сына жить в уличном фонаре. Там светло, тепло, высоко, все видно, можно бросаться огнем в обидчиков.

Несоразмерность маленького мира внутри ящика метронома и большого мира порождает еще один комплекс мотивов. Внутри не попасть, но там скрывается какой-то непонятный механизм, неумолимо отсчитывающий время. Жизнь замирает, лишается всех движений, красок и звуков, стоит раздаться мерным мертвым звукам. Поэтому метроном — предмет, определяющий пространство и время прекращения жизни. «Это была именно смерть, стоящая над душою, живой душою, которая может умереть — бес-смертная (уже мертвая) Смерть. Метроном был — гроб, и жила в нем — смерть» [3, с. 200].

В связи с этим уместно вспомнить еще один эпизод мемуарной прозы М. Цветаевой, связанный с тайной «присвоения», одухотворения малого замкнутого пространства. В очерке «Наталья Гончарова» М. Цветаева приведет воспоминание Натальи Гончаровой о фильтре, который стоял в моленной: «И однажды мы, поглядев, поняли, что это, собственно, храм. Огромный храм, только маленький... Не в нем молились, *в него* молились» [1, с. 434].

Маленькие замкнутые миры, в которые страстно стремится и которых опасается душа, — на грани бытия и не-бытия, они создаются из материала осязаемого мира, но преображаются под влиянием фантазии. Они хранят тайну своего преобразования и потом становятся воспоминаниями о первых опытах воображения и вдохновения.

Следующим ключевым персонажем «музыкального» сюжета становится Рояль. Подчиняясь силе воображения и воспоминания, он становится попеременно зубоскалом — гиппопотамом — фантомом — дирижером.

Рояль — зеркало, отражение в котором проступает неясным отблеском мира, скрывающегося под крышкой рояля. «Первое мое своего лица осознание было сквозь черноту, переводением его на черноту, как язык теплый и внятный» [3, с. 209].

Рояль — шкатулка с драгоценностями, в которой мерцают золото и слоновая кость...

Главное: Рояль — подводный мир. Мотивов, связывающих рояль и стихию воды, достаточно много: «клавиши — с виду гладь, а под гладью — глубь. Как в воде, как в Оке, но глаже и глубже Оки» [Там же, с. 194]. «Хроматические гаммы — слово, звучащее водопадом горного хрусталя» [Там же, с. 195]. «Рояль снизу — весь подводный, подрояльный мир» [Там же, с. 207]. «От этого соединения: рояльной воды и воды лесной, рук матери, играющих, попеременно льющих то воду, то музыку, рояль для меня навсегда отождествлен с водою, с водой и зеленью, листовым и водопадным шумом» [Там же]. Скрипичный ключ вызывает по ассоциации другой ключ: «Дядя Струй, из жемчужной струи разрешающийся в смертоносный поток... И еще ключ — другой: “холодный ключ забвения...”» [Там же, с. 196].

Можно заметить, что мотив музыкальной игры включен в тему скрытого, но внезапно проявляющегося и поглощающего мира (подводного царства), тему водной стихии и тему приближающейся смерти. С одной стороны, это связано с историей биографической (смерть матери). В этом контексте мать сама станет олицетворением водной стихии: «Мать залила нас музыкой»; «Мать затопила нас, как наводнением. Ее дети, как те бараки нищих на берегу всех великих рек, отродясь были обречены» [Там же, с. 199].

Драгоценный мир Музыки и слова, полученный из рук матери, скрывает непрерывную связь жизни и смерти. Музыка-Вода живительна и губительна. В очерке начинает звучать мотив скрытой борьбы — сопротивления одному потоку во имя другого: музыке — во имя Поэзии.

Музыкальный сюжет усложняется поэтической метафорой. Сквозь историю постижения музыкальной грамоты проступает сюжет повести Фредерика де Ламотт-Фуке «Ундина» (в переводе Жуковского), которая в детстве, по признанию М. Цветаевой, была самой любимой ее книгой.

Очерк начинается с признания: «У меня до сих пор в каком-то определенном уединенном *ундинном* месте сердца — жар и жуть, точно это мрачное золото, растопившись, осело на самое сердечное дно» [Там же, с. 188].

«Ундина» — история морской деви, стремящейся обрести благодаря любви «благо святое души», история «инобытия» и возвращения в родную

стихию, история преобразования. Водный дух становится возлюбленной, а потом и женой рыцаря, затем возвращается в родную стихию, растворившись в ней, наконец, скорбящей тенью сопровождает похоронную процессию своего мужа. Приемная дочь богатых родителей оборачивается торговой рыбой, Дядя Струй меняет обличье постоянно, жемчужное ожерелье, утонув, возвращается коралловым.

История обучения музыке — история «инобытия» поэта в родственном мире музыки, история обогащения ценностями другого мира и — через сопротивление — возвращение к своему предназначению. Но, как утонувшая драгоценность, мир музыки и памяти, мир матери сохраняется в душе Цветаевой-поэта...

В очерке «Люди и положения» Б. Пастернак так объясняет причины поэтического, духовного родства с М. Цветаевой: «Какая-то близость скрывалась за этими особенностями. Быть может, общность испытанных влияний или одинаковость побуждений к формированию характера, сродная роль семьи и музыки, однородность отправных точек, целей и предназначений» [4, с. 430].

В мемуарном итоговом очерке поэта мотив музыкальной игры будет включен в сюжет осознания себя в мире и пробуждения творческих способностей. Так же, как и в прозе М. Цветаевой, в очерках Б. Пастернака этот сюжет будет связан с мотивами преодоления стихии и мотивом смерти. Вспомним в связи с этим, что отправной точкой в работе над «Охранной грамотой» становится смерть Рильке, а одной из основных тем самого очерка становится тема прощания с философией, возлюбленной, Маяковским. Можно согласиться с Д. Быковым, который называет «Охранную грамоту» автоэпитафией: «Это сохранение собственного прошлого, прощание с великими и любимыми тенями Рильке и Маяковского... и с собственной тенью, которая навеки осталась в тех временах» [5, с. 365].

Поэт вспоминает о ночи, ставшей вехой между младенчеством и сознательной жизнью, когда он закричал от тоски и страха, услышав звуки музыки: «К звуку фортепиано дома я привык, на нем артистически играла моя мать. Голос рояля казался мне неотъемлемой принадлежностью самой музыки. Тембры струнных, особенно в камерном соединении, были мне непривычны и встревожили, как действительные, в форточку снаружи доносившиеся зовы на помощь и весть о несчастье» [4, с. 299]. Трио исполнялось, как известно, в память Рубинштейна и Чайковского. Музыка определила грань между родным и чужим миром, между жизнью реальной и образом, меду звуком и словом.

В «Охранной грамоте» музыкальные мотивы связаны с именем Скрябина. Причем имя «соскакивает с афишки на закорки» и, будучи внесенным в дом, начинает таять, как снежный ком.

Музыка — «удивляющая готовность», «опустошение», открытие нового — непонятного, а потому странного и манящего мира, который явился как будто только затем, чтобы растаять, исчезнуть, освободить героя. Настойчиво повторяется мотив *освобождения*: «Что-то поднималось во мне.

Что-то рвалось и освобождалась». [4, с. 156] «Совершенно без моего ведома во мне таял и надламывался мир, еще накануне казавшийся навсегда прирожденным» [Там же, с. 157]. Музыка сравнивается с цирковым зверем: «Музыку выпускали... она скачками рассыпалась по эстраде... с лихорадочной поспешностью неслась к согласью» [Там же, с. 153].

Музыка — мир, кажущийся естественным живительным потоком: «Я застал весь кругозор залитым ею более чем на пятнадцать лет вперед» [Там же, с. 159]. Но музыкальные мотивы очень быстро уступают место другим — философским и поэтическим. Более того, Б. Пастернак очень резко обрывает тему: «Я вопроса о том, что такое музыка и что к ней приводит, не ставил... она перестает относиться к нашей теме»... [Там же].

Можно объяснить отказ от развития темы торопливостью, стремлением охватить дальнейшее движение навстречу миру и призванию. Музыка становится изначально данным, но не оправданным, а потому оставленным поприщем. А способность импровизировать, подчинять стихию звуков, составлять мелодии и диктовать ритм окружающему миру переплавляется, «переливается» в создание поэтических строк. Ярким примером тому может служить «Импровизация» («Я клавишей стаю кормил с руки...»).

Очень немногим суждено войти в мир музыки так органично, так страстно его осваивать и так решительно с ним расстаться, как М. Цветаевой и Б. Пастернаку. Бесспорно, погружение в мир музыки в раннем детстве позволило сформироваться оригинальным поэтическим системам, отличающимся яркой метафоричностью, «текучестью» образов и обостренным чувством ритма.

Обратимся к более универсальному мотиву темы детства в мемуарной прозе поэтов — мотиву «игры и игрушки».

Б. Пастернак об играх и игрушках говорит в мемуарной прозе очень мало. Мы можем найти лишь единичное прямое упоминание о безликих «играх и побоищах грохочущих гимназистов на переменах» и об игре в прятки: «О створку форточки трется мокрое, шерстисто-серое небо. Оно полно неушедшей ночи. Оно молчит часами, молчит, молчит, да вдруг возьмет и вкочит в комнату круглый грохоток тележного колеса. Он обрывается так внезапно, точно это палочка-ручалочка и у телеги другого дела не было, как с мостовой в форточку. Так что теперь ей больше не водить» [Там же, с. 177].

Очевиден традиционный пастернаковский прием всерастворения и превращения объекта в субъект: телега и небо играют в прятки, небо укрывает, кроме того, ночь, человек — свидетель, наблюдатель игры. Задача играющего в прятки — обнаружить себя в мире (Я есть), убедиться в постоянстве мира (мир есть) и разгадать загадку мира, понять ценность сокровенного, потаенного, скрытого.

С мотивом игры в прятки связан, таким образом, и мотив поиска сокровищ. В «Охранной грамоте» есть эпизод, в котором рассказывается об обнаружении в пространстве еще заснеженной Москвы подвала, в котором хранятся цветы. Упоминание сказки об Али-Бабе превращает подвалы и погре-

ба в сказочную пещеру, открывающую лишь посвященным несметные богатства. Живые, дышащие, названные по имени мимозы, фиалки, пионы, тюльпаны — знак разгаданной тайны, намек на присутствие другой реальности: «Запах фиалок что-то напоминал и ускользал, оставляя в дураках сознание... родники греческих поверий о Деметре были где-то недалеко» [4, с. 164].

Возможно, в пространстве увлеченно и самозабвенно играющего мира собственно детская игра оказывается закономерной, естественной, само собой разумеющееся частью общей картины, не достойной развернутого воспоминания, данной лишь намеком..

Если обратиться к воспоминаниям Александра Пастернака и О. Фрейденберг — товарищам по детским играм Б. Пастернака, то можно заметить интересные мотивы: брат вспоминает о том, как играли, устраивая выставки рисунков по аналогии с серьезными, взрослыми выставками передвижников: рисовали картины, приклеивали инвентарные номера, развешивали по стенам. (Некоторые рисунки Б. Пастернака сохранились в архивах его отца.) Подражанием событиям взрослой жизни было и разыгрываемое «путешествие к Северному полюсу». Если верить А. Пастернаку, детские игры были отзвуком, откликом, отражением жизни взрослых. О. Фрейденберг ограничивается обтекаемым: «Мы играли в саду. Запах гелиотропа и лилий... Как непроходимы чащи кустов! Сколько близости с травой и цветами!» [6, с. 65].

И брат, и двоюродная сестра подчеркивают серьезность Б. Пастернака, отстраненность от традиционных забав, стремление скорее вырасти и стать взрослым: «Меня тянуло к бирюлькам и капеллям, а Боря изучал законы материи и стихосложения», — вспоминает, в частности, О. Фрейденберг.

Взрослый Б. Пастернак не придает играм особого значения, хотя, судя по воспоминаниям его родственников, он и в салки играл, и наперегонки бегал, и шалаш для игры в индейцев строил. Более того, дети — герои его прозы, как правило, «застигнуты» автором в период взросления, на «переходе» к серьезному, настоящему, взрослому миру. Ребенок стремится поскорее вырасти, перейти — наспех, настежь — в большой мир. Приведем примеры из романа «Доктор Живаго»: Нике Дудорову надоело быть маленьким, но он увлечен игрой с природой, приказывает осине «Замри!» — «...и дерево тотчас же послушно застыло в неподвижности. Ника засиял от радости и со всех ног бросился купаться на речку» [4, т. 3, с. 21]. Юра Живаго вспоминает детство, няню, которая водила его в церковь: «Там звезды небесные становились лампадками, Боженька — батюшкой ...но главное был действительный мир взрослых» [Там же, с. 89]. Нетрудно заметить повторяющийся мотив всемогущего существа, преображающего мир. Это — таинственный и великий Бог взрослых, роль которого, впрочем, без оглядки (и по праву!) примеряет на себя ребенок.

Поспешно вырастая, ребенок в пастернаковском мире освобождается от определяющих младенчество ощущений испуга и восторга. Эти ощущения связаны с ощущением «чужеродности» человека в играющем, импровизирующем громадном мире, где разыгрываются мистерии таинственные и страшные. Ребенок воспринимает лишь «алаповатые миры», которые дви-



гаются, словно позируя, и завораживают своим движениям, вызывая чувство тоски по «второй вселенной», которая еще только угадывается в неясных очертаниях.

«В детстве я всегда рвалась от детей и взрослых и от игр — к книгам», — читаем в записных книжках М. Цветаевой [1, с. 568].

Ожидаем и закономерен отказ играть в куклы. Сестры Цветаевы единодушно их презирали и отдавали предпочтение «живым картинам», воспоминания о которых есть в прозе М. И. Цветаевой и мемуарах А. И. Цветаевой (очевидные предпочтения живого — мертвому, мерцающего — очевидному, бездушного — прекрасному).

Но если А. Цветаева вспоминает панораму, шарманку, шкатулки музыкальные, заводные, блеск бисера и «рыночных толстых котов», то ее сестра — качели, карусель, карточные игры и вербного черта в бутылке.

Мотив качелей связан с мотивом освобождения: в очерке «Наталья Гончарова» бабушка, качающаяся на качелях, «от венца спасающаяся в воздух», сравнивается Цветаевой с ней самой пятнадцатилетней, спасающейся в стихи от дружб, знакомств и любовей.

Магический ритм, взмах, радость полета — вот что связано с качелями: движение навстречу миру, от земли. Попытка преодоления притяжения и условности традиции.

Карусель появляется в отрывках из книги «Земные приметы»: «В первый раз в жизни я каталась на карусели в 11 лет... второй — в Духов день с шестилетней Аней. Между этими двумя каруселями жизнь!» [Там же, с. 519]; «Карусель! — Волшебство! — Карусель! — заряженное звонами, первое бедное простонародное детское небо земли!»; «Вот это чувство безвозвратности, обреченности на полет, вступления в круг!» [Там же]. Карусель становится сферой, вокруг которой вращается небо. Карусель — смерч, нарушение привычного порядка вещей, сферическая модель мироздания. Вхождение в круг карусели или восхождение на площадку качелей становятся магическим действием, заставляющим изменить судьбу, ход планет, вернуть прошлое, переплести его с настоящим.

И карусель, и качели становятся взлетной площадкой, мостом между устойчивостью, традицией, порядком — и свободой, стихией, хаосом... Карусель и качели — маятники, задающие ритм перехода к новому состоянию души и мира.

Карты и вербный черт в бутылке — основные мотивы очерка «Черт». Мотив карт связан с мотивом наваждения, соблазна, искушения. Игра в карты — заигрывание с пустотой. «Это было целое живое нечеловеческое по-поясное племя, страшно-властное и не совсем доброе, бездетное и бездедное, не живущее нигде, как на столе или за щитком ладони, но тогда и зато — с какой силой!» [3, с. 245]

Цветаева вспоминает о гаданиях, играх в винт, «Ведьму», «Черного Петра». Ключевая тема всех эпизодов — обман всерьез, ощущение скрытой власти, сотворение тайны, осознаваемый диссонанс между явленностью знака — карты — и скрытым смыслом откровения.

Черт в бутылке — игрушка, принесенная девятилетней Марине в день Вербного воскресенья. Черт движется в запаянной колбе, потому что спирт, которым она заполнена, при нагревании расширяется. Мать просит объяснить эту физическую закономерность. Дочь в ответ ищет рифму к слову «спирт» (и находит — в немецком языке), открывает закономерность появления и исчезновения странно-веселого существа и обнаруживает диалектическую связь дьявольского и божественного: черт бесследно исчезает в Светлое воскресенье. «Черт мой лопнул, не оставив от себя ни стекла, ни спирту» [1, с. 262]

Черт — озорное и страшно-веселое существо, нарушающее привычный ход вещей, Черт — воплощение энергии бунта и сопротивления, Черт — фигура, открывшая мир, живущий не по правилам, опровергающая традиции и законы. «Ты обогатил мое детство на всю тайну, на все испытания верности и, больше, на весь тот мир, ибо без тебя бы я не знала, что он есть» [Там же, с. 263]. В истории с игрушкой нравоучительные выводы матери («Не нужно привязываться к такой вещи, которая может лопнуть») дочь завершает и дополняет поиском созвучий и перекличек: «А какая рифма на кумира? Тамара?» [Там же].

Подведем некоторые итоги. Мотив игры в мемуарной прозе М. Цветаевой и Б. Пастернака включается в сюжет постижения законов существования мира, в сюжет освобождения от влияния традиции и сюжет преодоления родственного влияния, которое и обогащает создаваемый фантазией мир, и мешает «проработаться» к собственной истории. Игра — акция «порождения культуры впервые» (А. Лобок). В игре герой проживает ситуацию сближения со смертью, творит — вопреки смерти — собственный мир и миф. В игре субъект делает шаг навстречу миру и своему предназначению. Игра — переход к миру, где человек должен включиться в игру значительных сил — Бога/Дьявола, Земли/Неба, Судьбы/Личности.

### Примечания

1. *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза.
2. *Осорина М. В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб., 2000
3. *Цветаева М. И.* Проза. М., 2001.
4. *Пастернак Б. Л.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1991; Т. 3: Доктор Живаго; Т. 4: Повести; статьи; очерки.
5. *Быков Д. Л.* Борис Пастернак. М., 2006. (ЖЗЛ).
6. *Пастернак Е. Б.* Борис Пастернак: Материалы для биографии. М., 1989.
7. *Андерсен М.* Игра и ее различные смыслы в человеческом опыте // Игра со всех сторон: Современные исследования, междисциплинарный подход, практические рекомендации, взгляд в будущее. М., 2003.
8. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. М., 1989.
9. *Лобок А. М.* Антропология мира. Екатеринбург, 1997.
10. *Фатеева Н. А.* Проза поэта: книга о Пастернаке. М., 2003.
11. *Цветаева А. И.* Воспоминания. М., 1984.
12. *Хейзинга Й.* Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992.